ФОНТАРЬ

... ДРУЗЯМ ТА ЗНАЙОМИМ

№47 2016

У ЦЬОМУ НОМЕРІ:

У цьому номері зібрано матеріали, що розглядають зовнішній вигляд як візуальну форму громадянського спротиву. Дослідження охоплює трансформації молодіжних субкультур із кінця XX до середини 2010-х років — як у Західній Європі, так і в пострадянському просторі. У фокусі — способи самовираження через одяг, зачіску, атрибутику та символи.

Особливу увагу приділено контексту репресій проти субкультур у різних державах, формуванню ідеологічних кодів у візуальному стилі, та їхній взаємодії з владою, медіа та громадською думкою. Залучено приклади як з української, так і міжнародної сцени.

Додатково номер містить матеріали з історії екоактивізму в Україні 2010-х років, аналіз протестної поезії, а також огляд ролі музики в ідентичності підлітків. Усі тексти базуються на фактах, не спрощують складні соціальні процеси та мають на меті зафіксувати важливі культурні явища на перетині особистого і суспільного.

Номер призначено для читачів, що цікавляться історією субкультур, культурною антропологією та суспільними трансформаціями в Україні й за її межами.

ЗЕЛЕНИЙ СПРОТИВ У СІРІЙ РЕАЛЬНОСТІ

Коли мова заходить про культурний спротив, ми часто уявляємо барикади, гучні гасла і протести. Але в місті простір спротиву виглядає інакше. Це — стіна з трафаретом, яка тримається попри фарбу комунальників. Це — крамниця, яка пускає на концерт гурт, заборонений у Росії. Це — сквот, у якому живе спільнота, яка не вписується в жодну статистику.

Сцена жила не завдяки, а всупереч. Протест — у формі, способі організації, подекуди навіть у графіку подій. Невеликі виставки, шумові концерти, покази фільмів, які не пройшли жодного прокату — все це створювало альтернативу офіційному пейзажу культури.

Із приходом війни у 2014 році багато з цих осередків почали підтримувати волонтерські рухи. Частина місць стали базами для збору допомоги, частина — прихистком для переселенців. Панк і DIY-культура опинилися у центрі взаємодії — не як шоу, а як інфраструктура взаємопідтримки.

Міста змінювались. Те, що було андерграундом, у декого збереглось у вигляді архівів: цифрових, на касетах, у знімках, у розповідях. Простори зникали — але не цілком. Деякі повертаються у вигляді згадок, документальних фільмів, нових спроб. Протест у місті ніколи не буває повністю видимим. Але він є. У місцях, які ще не знесено. У дверях, які хтось залишив прочиненими.

Сортування сміття,

батарейки, громадський транспорт, багаторазові торбини — усе це може здаватися дрібницями. Але саме з таких дрібниць і починається повільна зміна екологічної свідомості в Україні. У 2016 році тема довкілля почала звучати голосніше. Не завдяки державі, а завдяки людям — активістам, волонтерам, звичайним мешканцям, які вперше вийшли на суботник не за наказом, а за покликом совісті.

У Полтаві, Львові, Рівному, Харкові з'являлися громадські ініціативи, які не просто критикували ситуацію, а створювали альтернативи: контейнери для батарейок, лекції з екорішень, спільні посадки дерев. Кампанія «Батарейки, здавайтеся!» працювала майже повністю на волонтерській основі, збираючи небезпечні відходи у школах, бібліотеках і кав'ярнях. Активісти ГО «Еколтава» у Полтаві створювали майданчики для роздільного збору сміття. Усе це — без гучних заяв, без логотипів великих партій.

На тлі політичної турбулентності й війни екологія не потрапляла в топ новин. Але під поверхнею зростала нова відповідальність. Молодь

почала замислюватися над впливом власного споживання. У містах з'явився попит на еко-магазини, речі з вторсировини, органічну їжу. Все більше людей обирали велосипеди або громадський транспорт замість авто.

Цей рух не був централізованим. У 2016 році екоактивізм в Україні був радше мозаїкою з локальних ініціатив, часто не знайомих між собою, але єдиних у своїх діях. Інтернет грав важливу роль — через блоги, соціальні мережі, флешмоби на зразок «Здай батарейку — збережи ґрунт».

Це не була ідеальна система. Законодавство відставало, реформи буксували. Але екоактивісти працювали не заради звітів. Вони

збирали відходи, ділилися знаннями, будували етику нової повсякденності. І саме з цього — поволі — починалося майбутнє.

Громадська екологічна діяльність в Україні має глибоке історичне коріння. Перші її прояви сягають початку XX століття. Уже в 1900–1917 роках у Харкові, Києві та Одесі діяли товариства охорони природи, які влаштовували виставки та лекції, займалися заповіданням природних об'єктів.

У 1920–30-х роках рух поширюється завдяки краєзнавцям, мисливським об'єднанням і дитячим гурткам. Але сталінські репресії знищують незалежну ініціативу: більшість активістів зазнали переслідувань, товариства — закрито.

Лише з кінця 1950-х природоохоронна діяльність відновлюється — через наукові товариства, просвітницькі акції, створення студентських дружин охорони природи. У 1970-х — з'являється масовий волонтерський рух, що закладає основу для майбутніх організацій.

Наймасовішим етапом став період після аварії на Чорнобильській АЕС. У 1988 році виникає асоціація «Зелений світ», у 1991 — Партія зелених. У 2000-х на передній план виходять незалежні ініціативи, як-от «Еколтава», «Печеніги», «Екологія. Право. Людина». Частина з них займається судовими справами, частина — екопросвітою, інші — вуличними акціями.

Сучасний етап — це поєднання професійної активності й локального волонтерства. Поряд з кампаніями за збереження дерев і проти ГЕС у Карпатах існують молодіжні проєкти зі збору батарейок, еко-фестивалі, курси з сортування сміття. Головне — що це рух знизу. І що він — живий.

МУЗИКА ТА НЕФОРМАЛЬНІ ІДЕНТИЧНОСТІ

Гучний біт, крикливий текст, перші касетні збірки, прослухані до хрипу, — музика завжди була більше, ніж просто звук. У 1990-х і 2000-х вона ставала відповіддю, якої не давала школа, родина чи телебачення. У 2010-х — орієнтиром для тих, хто не бачив себе у стандартному наборі «нормальностей». Музика давала мову — ідентичність, яка була ближча, ніж паспорт.

У підлітковому віці запит на приналежність особливо гострий. Тоді музика часто перетворюється на об'єднуючу силу. Саме так виникають неформальні культури: емо, панки, готи, трешери, андерграунд-репери. Це не просто смаки — це коди одягу, жести, пози, місця, де «свої» впізнають одне одного. Часто перше справжнє «я» звучить у навушниках.

Неформальна культура не виникає з нуля. Вона базується на музиці, яка резонує з досвідом покоління. Панк — це не лише звук, а й досвід злості й спротиву. Емо — це не просто мелодика, а легітимація вразливості. Гіп-хоп і драм-н-бейс — способи артикулювати фрагментоване міське життя. Для когось — втеча, для когось

— перший прояв політичної самосвідомості.

Особливо цікавий феномен «перетікання»: коли молодь переходить із одного стилю до іншого, змінює зовнішність, але не обов'язково — принципи. Ті, хто починав із нью-металу, могли прийти до стрейт-еджу або DIY-сцени. Цей рух — органічний. В Україні таких трансформацій особливо багато, адже сцени були малі, перетиналися, і музика часто подавалася «всім підряд»: на одній касеті могли бути Sepultura, Кому Вниз і Atari Teenage Riot.

Місце теж має значення. У місті важливо, де ти слухаєш музику — під мостом, у скейтпарку, на репетиційній базі чи у дворі старої школи. Простір формує досвід. Саме тут неформальна культура стає видимою. Навіть якщо клубів немає — є підвали, гаражі, пустирі, де народжуються сцени.

У 2010-х музику дедалі частіше слухають онлайн. Але ідентичність все одно потребує «тілесності» — футболки з логотипом гурту, патч на рюкзаку, малюнка на гітарі. Неформальна культура в цифрову добу зберігає фізичну форму, бо вона не лише про контент, а й про ритуали: обмін треками, зустрічі на концертах, пошук касет або мерчу.

І хоча сьогодні багато хто вважає, що субкультури зникли, насправді вони трансформувалися. Замість чітких лейблів — мікси. Замість сцен — децентралізовані мережі. Але суть лишилася: музика — це вибір. І вибір цей іноді формує більше, ніж цілий рік навчання або десяток підручників. Бо музика дозволяє сказати: я існую. Я чую. І я — не сам.

УКРАЇНСЬКА ПРОТЕСТНА ПОЕЗІЯ 2000–2016

Від Помаранчевої революції до війни на Донбасі — українська поезія цього періоду пережила трансформацію, що відбила глибокі суспільні зсуви. Вірші перестали бути лише естетикою — вони стали зброєю. В умовах вуличних протестів, політичної кризи та початку бойових дій поезія заговорила мовою барикад, втрат, гніву й надії. Це був час, коли вірш лунали на Майдані, в окопах і соціальних мережах, а автори перетворювались на свідків і учасників історичних подій.

Серед головних голосів цього часу — Сергій Жадан. У збірках "Життя Марії" (2015) та "Тамплієри" (2016) він поєднав поетичну мову з досвідом війни, описуючи і солдатів, і цивільних. Його тексти — це не репортаж, а співчутливе і водночас безкомпромісне осмислення втрат. Ще до війни Жадан писав про корупцію, байдужість чиновників і втому покоління — і саме тому його голос став зрозумілим для тих, хто вийшов на Майдан.

Олександр Ірванець — інший яскравий приклад поета, чий

сарказм і пряма мова стали частиною протестного канону. Його збірка "Пісні війни" (2015) з'явилася у відповідь на події Євромайдану. У ній — злість, глузування, іронія. Вірші Ірванця не мітять у піднесення — вони викривають. Автор не боїться різких образів, як у знаменитому "Дупа", і використовує гротеск, аби донести абсурдність влади і сміливість вулиці.

Зовсім інший регістр звучить у

не менш сильними. Любов Якимчук у "Абрикосах Донбасу" (2015) поєднала інтимне і політичне. У її віршах — Донбас як втрачений дім, як ландшафт війни, що болить. Якимчук — переселенка, тому її поезія не про битви, а про розриви: родинні, ментальні, територіальні. Її образи — чуттєві, але гострі, її вірші — тихі, але промовисті.

Бориса Гуменюка — ветерана війни і автора "Віршів з війни" (2014). Його поезія — це фронтові записи, де слово йде відразу після пострілу. Немає стилізації, натомість є безпосередність, тривога і правда. Гуменюк не вигадує — він фіксує, а тому його тексти стали голосом солдата, що відчуває, пам'ятає і думає.

Жіночі голоси у протестній поезії 2010-х виявилися

Олена Герасим’юк — поетка, медик-доброволець, авторка збірки "Глухота" (2014). Її поезія — різка, радикальна, гнівна. Вона пише верлібри, де слово стає лезом. Вірш "Молитва" з Майдану став однією з найсильніших поетичних реакцій на насильство. Її тексти — це не лише про війну, а й про пам’ять, репресії, свободу жінки.

Анастасія Дмитрук — приклад того, як вірш у цифрову епоху може стати гаслом. Її "Ми ніколи не будемо братами" (2014) розлетівся мережею як маніфест антивоєнного протесту. Хоча критики не завжди сприймали її тексти серйозно, але мільйони людей впізнали у них власну злість і біль. Дмитрук довела, що слово, якщо влучає у момент, може

змінювати настрій епохи.

І нарешті — Галина Крук. Її поезія делікатна, але гостра. Вірш про байдужу Європу після розстрілів на Майдані став докором не лише зовнішньому світу, а й нам самим. Її тексти — це щоденник війни без пафосу, з фокусом на людяність і тишу після вибухів.

Протестна поезія в Україні 2000–2016 років — це не жанр, а стан суспільства. Це література, що жила на сценах, у соцмережах, у окопах і школах. Вона була крихкою і різкою, гучною і мовчазною. Але головне — вона була правдивою. І саме тому залишилася.

До 2016 року андеграундна музика в Україні поширювалася не завдяки великим компаніям чи офіційним каналам, а завдяки зусиллям самих учасників сцен: музикантів, слухачів, неформальних спільнот. Усе, що не потрапляло в ефіри радіо чи телебачення, жило своїм життям — на касетах, у флаєрах, у поштових обмінах і на піринговых платформах. У цьому — сила і водночас романтика андеграунду.

Касети стали своєрідним символом 1990-х і початку 2000-х. Вони давали змогу не лише слухати улюблену музику, а й самостійно її тиражувати. На домашньому магнітофоні переписували альбоми, складали збірки, підписували обкладинки вручну. Касета була жестом — «ось, слухай, це важливо». Саме завдяки таким обмінам локальні сцени обростали аудиторією. Перші записи гуртів часто існували лише у вигляді касет, які кочували від рук до рук на концертах чи тусовках у квартирах.

У 1980–1990-х роках, ще до інтернету, розповсюдження андеграунду мало свою логіку в різних регіонах. У США це була розвинена мережа поштового tape-trading: фанати й музиканти надсилали одне одному касети з демо-записами, концертними

бутлегами та фензинами. Саме так гурти набували міжнародної відомості, а фензин Maximum Rock'n'Roll був центром DIY-комунікації. У Східній Європі — в умовах цензури — поширення музики відбувалося через магнітиздат: перезапис касет і бобін, прослуховування радіоефірів із Заходу, обмін на квартирниках. У Польщі, наприклад, фестиваль Jarocin став джерелом сотень «живих» касет, що розходилися нелегально по країні.

В Україні цей рух мав свої локальні особливості. У 1980-х касети поширювалися напівлегально, гурти записували «магнітоальбоми», а слухачі переписували все на радянських «Веснах» та «Маяках».

Наприкінці 80-х і в 90-х роках формуються DIY-сцени — у Києві, Харкові, Львові — з фензинами, фестивалями («Чорна Рада», «Повний гудбай») і власними обмінними мережами. Важливу роль відіграв «Новий канал» касетного обміну із Західною Європою, де гурти на кшталт Коллежский Асессор, Воплі Відоплясова або Sheik Hi-Fi ставали відомими за межами України через домашні записи, розіслані у фензини та DIY-

дистрибуції.

Флаєри — ще одна форма живої комунікації. До інтернету вони були головним способом дізнатися про концерт. Папірці з від руки намальованими логотипами, адресами сквотів чи клубів, фразами на кшталт «вхід 10 грн» або «принеси чай» роздавалися на вулиці, у школах, біля під'їздів.

Інколи — вручну розмальовані, інколи — надруковані на ксероксі, вони були частиною культури. Флаєр міг бути єдиною афішею концерту, і люди приходили, бо хтось передав комусь. Це був довірчий ланцюг, де інформація передавалася особисто.

Починаючи з середини 2000-х, ситуація змінилася з появою інтернету. Спершу це були форуми: слухачі шукали однодумців на

місцевих платформах — таких як UA Punk, Rock.lviv.ua, харківські й київські DIY-сайти. Там викладали треклісти, обговорювали записи, домовлялися про обмін поштою.

Потім з’явилися файлообмінники: rapidshare, torrents.ru, згодом українські торент-трекери, як EX.ua. І хоча завантаження через них було не завжди легальним, воно дозволяло дізнатися про музику, яку інакше знайти було б неможливо. Поширення йшло горизонтально: від слухача до слухача, без посередників. З’являлися DIY-лейбли, як Holy Goat Records або Forest Underground, що викладали записи на Bandcamp, MySpace, а пізніше — і в стримінгах.

Інтернет не знищив живу комунікацію. Паралельно існували зін-збірки, де записувалися авторські пісні, продавалися домашні CD, організовувалися квартирники. Всі ці формати вимагали зусиль, але саме тому цінувалися. Люди вкладали час, любов, ресурси — не заради грошей, а щоб сказати щось важливе. Конверти з касетами і CD ходили до 2010-х, а DIY-сцена жила своїм життям, попри

піратські ринки та нульову монетизацію. Часто навіть гурти викладали свою музику у вільний доступ — бо головне було, щоб її хтось почув.

До 2016 року ще зберігалася культура «конвертів» — коли на форумі домовлялися про обмін, а за кілька днів у поштовій скриньці з'являлася касета, диск або фензін. Це був прояв довіри. Так будувалися мережі, які заміняли лейбли й промоутерів. У цьому середовищі народжувалися не лише гурти, а й сцени.

Андеграундна музика жила завдяки DIY-етосу: зроби сам, поділись із іншими, підтримай сцену. І навіть у 2016 році, коли з'явилися соцмережі й YouTube, цей дух залишався. Ті, хто вірив у музику — записували її в гаражах, викладали у пабліки, продавали на концертах власноруч зроблені релізи. Так і далі жила музика, яку не чутно по радіо, але яка звучить чесно.

Бо андеграунд — це не про жанр. Це про спосіб бути. І в Україні він продовжує звучати.

СУБКУЛЬТУРНИЙ СТИЛЬ ЯК ПОЛІТИЧНА ЗАЯВА

Від високих ірокезів до шипованих курток – молодіжні субкультури останніх десятиліть XX – початку XXI століття перетворили моду на засіб протесту. У Східній Європі, Західній Європі та США зовнішній вигляд панків, готів, скінхедів, металхедів і представників гранджу був не просто стилем, а політичною заявою. Екстравагантний одяг, радикальні зачіски, татуювання й пірсинг слугували своєрідним «прапором» опору, що транслював ідентичність, класову приналежність, ідеологію та протестні настрої. Особливо в закритих суспільствах Східної Європи та СРСР такі субкультури були відкритим бунтом проти ідеологічного застою. У державних медіа СРСР їх цькували як «нетрудових елементів», «дармоїдів» і навіть «фашистів», але це лише підкреслювало силу стилю як символу спротиву. Все було не так і все було не те.

Хіпі: культура миру і протесту

Субкультура хіпі, що сформувалася наприкінці 1960-х, стала втіленням пацифістських і антиконформістських ідей. Як в США, так і у Великій Британії, хіпі протестували проти війни та споживацтва, проголошуючи «любов і мир». У США цей рух проявлявся у відмові від матеріальних благ та участі у музичних фестивалях (Вудсток тощо), а в Британії виникла схожа антивоєнна молодіжна спільнота: «діти–квіти» долучалися до кампаній за ядерне роззброєння, антивоєнних маршів та екологічних акційfile-xgtjhc7mlxzwrhaaoroetu. Яскрава модна складова – довге волосся, строкатий одяг, мирний знак – сама по собі стала символом опору війні й традиційним цінностям: хіпі, відриваючись від дрес-кодів, демонстрували неприйняття «консервативного пуританства» Наприклад, в СРСР радянські «хіпі» 1970-х привертали увагу яскравим одягом, квітчастими вінками і акцентом на здоровий спосіб

життя, що сприймалося владою як «байдужість до держави». У Західній Європі хіпі-рух також підживлювався рухом супротиву війні у В'єтнамі, що спричиняло моральну паніку серед консерваторів: молоді бачили в «діти–квіти» загрозу усталеним нормам. Хоч багато хіпі проголошували аполітичність, їхня присутність на вулицях була політичним жестом – викликом усталеному способу життя та підтримкою особистої свободи.

Панк: анархія в моді і на вулицях

Панк зробив «особисте – політичним», перетворивши власне тіло на полотно для протесту. Витоки цього стилю – у соціальному бунті молоді проти безробіття, консерватизму та класової нерівності. У Лондоні дизайнерка Вів'єн Вествуд і Малкольм Макларен ще в кінці 70-х пропагували скандальний одяг у своїй крамниці SEX: футболки з анархічними гаслами, штані з елементами БДСМ, порвана тканина – усе, щоб шокувати «пристойне» суспільство. На сцені гурти на кшталт Sex Pistols та The Clash одягалися з викликом до влади – нашивки Union Jack на куртках, символи анархії та анти-нацистські значки. У США панк-ікони (Ramones, Dead Kennedys, Black Flag) теж культивували простий грубий вигляд: шкіряні куртки, кеди, джинси, – підкреслюючи близькість до «низів» і протиставлення гламуру. Лідер Dead Kennedys Джелло Біафра навіть балотувався в мери Сан-Франциско 1979 року, виступаючи в футболці з провокаційним принтом під піджаком – такий собі тролінг політичного істеблішменту. Так панки, закріплялии «особисте – як протест». Панк у Східній Європі 80-х набув особливої гостроти. Для молоді за «залізною завісою» яскравий панківський образ рівнозначний відкритому протесту проти режиму. Так, у Чехословаччині панки вважалися «ворогом №2» після хіпі: міліція регулярно затримувала хлопців з ірокезами та нашивками. Влада усвідомлювала, що «рок-музика має потенціал підсилювати опозицію», тож намагалася придушити панк-рух. Попри це, підпільні гурти як F.P.B. (Чехословаччина) чи Dezerter (Польща) збирали тисячі фанатів.

В Польщі культовим став фестиваль Jarocin, своєрідна «енклава свободи» за комунізму. На Jarocin щоліта з'їжджалися сотні яскравих панків – рвані джинси, гребені, важкі черевики. «Ми співали про свободу, надію і намагались змінити людей своїм

одягом та текстами», згадує Павел «Гума» з польського гурту Moskwa. Ці молоді бунтівники показували, що альтернативне суспільство можливе: «Jarocin був як маленький соціальний проект… люди піклувались одне про одного і виживали разом», – додає Марек Пекарчик, вокаліст метал-гурту TSA. Панк-естетика слугувала і транснаціональною мовою протесту

. В СРСР панк-протест з'явився дещо пізніше. Наприклад, у Москві та Києві 80–90-х виникали неформальні панк-рухи, які підпільно поширювали «антирадянський» гаслами рок-культура. Перші радянські панки з довгим волоссям і проривним одягом автоматично вважалися «неблагонадійними». Комуністична влада закидувала панківські концерти як «буржуазну мерзлоту», а учасників залякували правоохоронними репресіями. 1985 року молодіжна організація Комсомол склала «чорний список» західних гуртів, заборонених як ідеологічно шкідливі. Серед 38 «небезпечних» виконавців значилися Sex Pistols, The Clash, Рамонеси – з позначкою «панк, насильство». Влада ототожнювала панк-музику з погромами і бунтом. Показово, що панк в СРСР офіційно клеймили як неофашизм – настільки лякала можновладців анархічна символіка (наприклад, Sex Pistols звинуватили в «неофашизмі» за епатаж, а Kiss – у «насильстві та неофашизмі» через стиль і символіку). Та заборони лише підігрівали інтерес: уже наприкінці 80-х у Москві та Ленінграді з'явились власні панк-гурти і тусовки. Панк-мода стала універсальним знаком незгоди – від нью-йоркських сквотів до варшавських підвалів. Пізніше, на Росії в 2000-х уряд почав активно «керувати» молодіжними рухами, трактуючи незалежні субкультури як загрозу. Дослідження показують, що держава розвивала власні пропутінські молодіжні організації (наприклад, рух «Наші» 2005 р.), уявляючи їх як «антифашистські» та лояльні до влади проекти, де стиль і риторика відверто диктувалися зверху. Поза тим, будь-яка «неконтрольована» субкультурна активність трактувалася владою як екстремістська: незалежних панків, готів чи емо оголошували «соціально небезпечними», їхніх лідерів переслідували за надуманими звинуваченнями у «екстремізмі». Панк-феміністський гурт Pussy Riot – приклад такої боротьби: 2012 року після їхнього виступу в храмі вони отримали ув'язнення за «хуліганство», а їхній стиль протесту (кольорові маски, епатаж) трактували як серйозну загрозу. Як зазначав соціолог Лев Гудков, кампанії проти емо та інших субкультур – це спосіб «підмінити справжні проблеми виховання репресіями проти інакомислячих».

В Україні. Панк з'явився в Україні наприкінці 1980 х. Легендарний приклад – гурт Воплі Відоплясова, який 1990 року випустив касету Танці із іронічними піснями про «совковий абсурд» і гаслом «ми вже не діти Леніна». Антрополог Марія Соневич згадує, що ця «панк-туса» створювала «ненавмисну політику», даючи нові шляхи самоідентифікації як українців. Одяг українських панків був поєднанням західних трендів і «локальних» рішень: шиповані шкірянки, картаті сорочки, нашивки з місцевими лозунгами («Єдина ти наша звитяжна держава») чи антивоєнними графіті. Важливими просторами були київські та харківські клуби та сходи інститутів, де збиралися рокери; у 1990 х існували й кілька фензинів, наприклад літературно-політичний «Агора». Суспільство спершу дивилось на панків з відчуженням, але пізніше багато хто сприйняв їх як символ свободи нової доби.

Гендерні і тілесні стратегії панку були сміливими для свого часу. Жінки в панк-русі – такі як Полі Стайрін з X-Ray Spex чи українська панк-виконавиця Сестричка Віка – відкидали стереотипи жіночності: короткі стрижки, чоловічий одяг, агресивна манера поведінки кидали виклик патріархальному порядку. Чоловіки ж могли носити макіяж або елементи «жіночого» гардеробу (наприклад, панк-ікона Принцеса Юлія в лондонському клубі Blitz пропагувала андрогінність).

Ця андрогінність та епатаж заявляли, що панк цінує особисту свободу понад гендерні норми. Багато панк-гуртів підтримували ідеї рівності: анархо-панк-гурт Crass не лише грав політичні маніфести в піснях, але й усіляко демонстрував анти-сексистську позицію – учасники носили унісексовий чорний одяг військового крою як своєрідну «форму» анархії, а на фоні сцени вивішували гібридні символи (хрест, свастику, британський прапор, змія-уроборос) – висміюючи «ікони влади». У 90-х спадкоємцем панківських гендерних провокацій став рух riot grrrl – феміністичні панк-гурти (Bikini Kill, Bratmobile) використовували одяг і оголене тіло як зброю: фронтвумен Кетлін Ханна виступала в бюстгальтері з написом «Slut» («Шлюха») на животі, демонструючи протест проти сексуального насильства та осудження жінок. Власноруч розписані сукні з радикальними гаслами, порвані колготки, дитячі суконки в стилі «babydoll» – ці елементи демонстрували і вразливість, і виклик. Ханна згадувала, як зробила сукню із фразою «As he drug her upstairs by her neck»

(опис насилля над подругою), перетворивши особистий гнів на арт-маніфест. Таким чином, панк-стиль охопив і протест проти сексизму – не лише класового чи політичного гніту. У підсумку панк підтвердив девіз: «Панки змінюють світ шпилькою і гітарою». Їхній одяг ірокез кричали про свободу гучніше за будь-які маніфести. Від Варшави до Нью-Йорка молоді бунтівники, приколовши значок анархії на груди, демонстрували: ми проти системи, проти сірої маси, за No Future і право бути собою. Але з часом до кінця XX ст. панк-теми поступово «інтегрувалися» в попкультуру, але сам стиль залишався символом індивідуальної свободи та соціального протесту.

\

Скінхеди: британоголовий бунт – від класової війни до радикальної політики

Скінхеди (skinheads) – одна з найсуперечливіших субкультур, адже їхній стиль асоціюється і з робітничим протестом, і з неонацистським насильством. Витоки явища – в Британії 1960-х, коли біла робітнича молодь перейняла дещо від ямайських іммігрантів (музику ска, любов до рутс-реггі і грубий стиль одягу) та від модів (акуратність, увага до деталей). Перші скінхеди пишалися своєю приналежністю до робочого класу і презирством до буржуазних норм. У Великій Британії 70-х скінхед-стиль став своєрідною формою класового протесту: на футболках з'являються принти «Skinhead – міська робоча сила», а агресивний вигляд відлякував тих, кого вони звали «снобами». Проте наприкінці 1970-х – у 1980-х скінхед-рух розгалужується і поляризується. Частина британоголових молодиків у Британії та Західній Європі потрапляє під вплив ультраправих організацій, таких як National Front у Британії або неонацистських груп у Німеччині. Інші – навпаки, лишаються вірними аполітичному або антирасистському духу старих скінів (так звані редікіни від «редікал» або SHARP-скінхеди від Skinheads Against Racial Prejudice). Одяг стає маркером ідеології. Наприклад, колір шнурків та підтяжок у скінів 80–90-х – це не просто мода, а код: у Британії та США біла шнурівка в мартінсах означала «White Power», червона – «готовність пролити кров за рух» (тобто той, хто бив небажаних осіб, міг «заробити» червоні шнурки). Натомість жовті шнурки, за неформальним кодом, носили антирасистські скінхеди як протиставлення (так звані SHARP, які часто відкрито боролися з неонацистами). Рух

SHARP виник 1987 року в Нью-Йорку і швидко поширився: антирасистські скінхеди теж виголювали голови і носили звичні бомбери, але доповнювали образ значками «SHARP» або символікою «битися з нацизмом». Таким був, приміром, валлійський гурт The Oppressed, учасники якого пропагували гасло "Skinheads gegen Nazis" (скінхеди проти нацистів). Східна Європа отримала скінхед-рух у пізні 1980-ті – на межі зламу епох. Поява британоголових хуліганів у соцкраїнах мала свої особливості. У Чехословаччині скінхеди почали формуватися «в кінці 1980-х», перейнявши частково моду у західних однолітків. Влада і суспільство одразу сприйняли їх вороже: скінхедів вважали суто «контроверсійними і схильними до насильства, ототожнюваними з расизмом, радикалізмом і екстремізмом». Цікаво, що перші скінхеди у Східній Європі часто виростали з панк- або футбольної фанатської субкультури. В комуністичних країнах кінця 80-х панки вже існували, і дехто з них еволюціонував у більш агресивну форму – скінхедів. Для цих перших скінів комуністична влада була так само ворогом, як і для панків. Парадокс: неонацистська естетика і расизм стали для них способом протесту проти радянського режиму. Як пише чеський історик Я. Смолік, можливість бити «чужинців» (наприклад, студентів-африканців чи в'єтнамських робітників у Чехословаччині) та одночасно висловлювати антикомуністичні настрої привабила частину агресивної молоді до скінхедства. Отже, у Східній Німеччині, Польщі, Чехословаччині кінець 80-х – початок 90-х позначився спалахом ультраправих скінхед-груп. У НДР щойно після возз'єднання сталися трагічні погроми (Росток, 1992) за участі скінхедів, що атакували гуртожитки мігрантів. В Росії 1990-х теж сформувалося численне неонацистське крило скінхедів, відоме своєю жорстокістю. Наприклад, у 2000-х роках угруповання російських скінів відкрито проводили атаки на вихідців з Кавказу та Азії, тиражуючи відео насилля – в певний момент РФ мала одну з найбільших чисельностей неонацистських скінхедів у світі.

До кінця 2000-х у Росії держава фактично розгромила ультраправих скинхедів: лідерів банд заарештували або завербували до співпраці з урядом, а рух відтіснили у підпілля. Це було зроблено не з гуманізму, а щоб взяти під контроль «патріотичне виховання»: Кремль витіснив радикальних націоналістів і почав сам просувати цензурований «традиційний націоналізм». Парадоксально, що антифашистів

і лівих скінхедів – які боролися з нацистами – іноді також оголошували «екстремістами» і переслідували спецслужби і вибір був такий самий як у їх опонентів або працюєш на уряд або ідеш до тюрми. З настанням путінських 2000-х радикальні скинхеди в Східній Європі майже зникли, витіснені силовиками, а їхній стиль «приборкали» або загнали у допустимі рамки.

В Україні 1990-х теж з'явилися скінхеди та ультрас неформальні угруповання фанів «Дніпра» та «Динамо». Згідно з дослідженнями, в 2008 році в Україні діяло кілька тисяч «організованих скинхедів».. Однак у публічній уяві асоціація «скінхед = нацист» закріпилася найяскравіше. Російський досвід: в 90-х десятки тисяч ультраправих скінів розгулювали містами, а проти них стали анархістські й панк-угруповання (російські «антифа»), які воювали «на вулицях міст». Зовнішній вигляд знову відігравав роль «бойового прапора»: колірні коди сигналізували належність і ворожнечу. Українські «антифа» конфліктували з різними проросійськими силами – від ультраправих (неонацистських скинхедів і шовіністів) до радикальних лівих , та російських «антифа» (станівців на ґрунті «руського світу»). Вони відстоювали проукраїнський антифашизм і звинувачували Москву в просуванні імперської ідеології та тоталітаризму. Наприклад, САУ (Спілки Анархістів України) не визнавали російську організацію АД (Автономна Дія) як спільноту анархістів, за підтримку та виправдання комунізму бо на їх думку комунізм та фашизм е тоталітарними режимами яким не місто в суспільстві. АД же звинувачував САУ у «міщанському націоналізмі».

Стиль скінхедів у ці десятиліття був відносно стабільним, але набув нових деталей. Окрім класичних атрибутів (черевики, бомбери, підтяжки), у 80–90-х поширилися татуювання націоналістичного змісту (свастики, кельтські хрести, символ «три стріли» тощо) серед праворадикальних скінів. Одним з «знаків відмінності» стала також павутина, набита на лікті – таке татуювання вважалося «орденом» за вбивство на ґрунті ненависті. Натомість антирасистські скінхеди могли носити значок з перекресленою свастикою. Деякі скінхеди додавали до свого образу елементи мілітарі – камуфляжні штани, нашивки з прапорами. Так, у Польщі 1990-х скінхеди-націоналісти нерідко нашивали на куртки польський прапор або герб, позиціонуючи себе «патріотами», тоді як їхні опоненти з редскіна-руху носили червоно-чорні комбінації кольорів і значки антифашистської дії.

Гендерні аспекти скінхед-культури мали свою специфіку. Хоч образ скінхеда стереотипно маскулінний – хлопець-бійка, – насправді від самого зародження в 60-х у русі були присутні дівчата, так звані skinbyrds (скінберд, від bird – жаргонне «дівка»). Вони теж носили бриті голови або дуже короткі стрижки (іноді залишаючи чубчик), вдягалися схоже: бомбери або джинсові куртки, міні-спідниці під підтяжки, грубі черевики. Ці жінки ламали гендерні ролі, демонструючи, що можуть бути такими ж «бійцями». Проте в 1980–90-х скінхед-рух, особливо в радикальних крилах, залишався чоловіцекоцентричним. У неонацистських осередках жінкам часто відводилась роль подруг і тилу, а не лідерок. Але і тут були винятки: відомі жіночі рок-гурти, як-от французький Brigade Rose чи російський NSS (Наша справа скінхед), складались із дівчат-скінхедок, котрі співали радикальних пісень, конкуруючи з хлопцями. Скінхед-стиль за період 1980–2016 пройшов цікаву еволюцію значень. З одного боку, він став синонімом расистського терору в очах публіки – образ бритоголового в бомбері викликає страх, бо асоціюється з неонацистом. З іншого – лишилася і традиція «Oi!»-скінхедів та SHARP, які пропагували робітничу єдність і антирасизм. У Західній Європі й США 90-х виникли цілі групи RASH (Red & Anarchist Skinheads) – ліві скінхеди, що билися з неонацистами на вулицях. Таким чином, один і той самий одяг став полем ідеологічної битви. Скажімо, 1992 року в Берліні відбулась акція «Wir sind die echten Skinheads» («Ми – справжні скінхеди»), де сотні антирасистських скінів пройшли маршем, відбираючи у неонацистів монополію на субкультуру. Для влад та суспільства скінхеди були викликом правопорядку.

У Східній Європі 90-х міліція часто не розбиралась, хто перед ними – антифа чи неонацист – і реагувала силою на будь-яких бритоголових. У Західній же Європі були запроваджені навіть програми «дерерадикалізації» для молоді-скінхедів, націлені вирвати їх із середовища ненависті. Але зрештою скінхедство не зникло: воно стало частиною контркультурного міфу. Сьогодні образ скінхеда 80-х – це і про моду (бренд Fred Perry досі асоціюється зі скінхедами), і про музику (жанр Oi! та street-punk), і про історію радикалізму. Бритоголові бунтівники 80–90-х використали свій стиль як гучний мегафон – чи то для захисту «білої нації», чи то для війни проти фашизму, але в обох випадках їхній вигляд говорив голосніше за слова.

Готика: темна естетика як виклик нормам

Готична субкультура (goth) постала наприкінці 1970-х з пост-панку, змішавши бунт із романтизмом і естетикою «темної» краси. На перший погляд, готи не такі політично прямолінійні, як панки чи скінхеди – їх цікавить смерть, містика, поезія. Однак сам факт жити «в темряві» й одягатися наче на вечірку вампірів уже був соціальним викликом. Готичний стиль відрізнявся від повсякденної моди так разюче, що ставав політикою ідентичності – демонстративною незгодою з мейнстримними цінностями оптимізму, матеріалізму і «нормативності». Класичний образ гота сформувався у Великій Британії на рубежі 70–80-х: молодь одягалася в чорне з ніг до голови, надихаючись вікторіанською модою і панківським шиком одночасно. Чорні шкіряні куртки або мереживні вінтажні сукні, корсети, плащі, мереживо і оксамит; важкі черевики або гостроносі туфлі; аксесуари з релігійною символікою (розп'яття, анкх – єгипетський хрест), окультистські знаки (пентаграми), атрибутика могильного романтизму (черепи, троянди) тощо – все це створювало «спектакль у чорному». Готів вирізняв театральний макіяж: обличчя бліде, підведені чорним очі, темна помада, іноді декоративні сльози або руни на обличчі. Волосся часто фарбували в чорний або яскраво-червоний, начісували високо або, навпаки, остригали «під могильника». І чоловіки, і жінки у сцені goth охоче використовували косметику і довге зачісковане волосся – андрогінність є типовою для готів. Причому цікава деталь: чоловікам-готам «дозволено» носити спідниці, мережива і яскравий макіяж (що в інших субкультурах могло засуджуватися), тоді як жінки-готеси нерідко підкреслюють традиційну жіночність (корсети, підбори). Таким чином, готична мода грає з гендером – з одного боку стираючи межі (хлопець у спідниці нікого не дивує), а з іншого – іноді гіперболізуючи класичні ролі (дівчина як образ «фатальної вампіреси»).

Ця субкультура була менш про прямий протест і більш про комунікацію інакшості. Гаслом goth-стилю міг би бути вислів: «Бути іншим – це сила». Темний, ексцентричний вигляд привертав увагу на вулиці, іноді провокував нерозуміння чи ворожість, але готи свідомо обирали таку долю ізгоїв. Це була їхня негласна політика – естетичний нонконформізм. Як відзначають дослідники, готична субкультура – парадоксальна

«мейнстримна альтернатива», адже за десятиліття вона періодично спливала в поп-культурі, але не втратила бунтарського духу. У 1990-х образ готів став «поп-страшилкою» для обивателів після сумнозвісної стрілянини в школі «Колумбайн» (1999) – тоді ЗМІ помилково назвали стрільців готами через їхній плащовий одяг. Відтоді в масовій уяві гот = потенційно небезпечний ізгой. І хоча сама субкультура не пропагувала насильства, цей стереотип свідчить, що сам вигляд гота сприймався як виклик суспільству. У відповідь на хвилю полювання на відьом, британська поліція ухвалила враховувати напади на готів як hate crime, прирівнявши нетерпимість до расової або релігійної дискримінації. Для самих готів їхня мода – своєрідна філософія. «Look» (образ) гота завжди дуже опрацьований і має на меті епатувати та відмежуватися. Дослідники називають готичну зовнішність «яскраво демонстративною» – чорні вінтажні вбрання зі шкіри, ланцюги, мереживо, шипи, атрибути різних релігій (від християнських хрестів до язичницьких пентаграм), пірсинг, тату і навіть штучні ікла вампірів. Цей «спектакль іншості» одразу сигналізує: перед вами людина, що кидає виклик нормам. Як писали дослідники готичної сцени, «їхній вигляд означає інакшість через стилістичні інновації», намагаючись «порушити межу між об'єктом і його зображенням» – інтелектуальне формулювання того, як готи граються з символами життя і смерті, святого і гріховного в своєму стилі.

У готичній спільноті були й свої ідеологічні акценти. Багато готів тяжіли до пацифізму, екологізму, антиконформізму. Вони радше уникали активної політики, втім, їхня етика толерантності була показовою. Ще до того, як ЛГБТ-теми стали мейнстримом, готична сцена приймала геїв і транслюдей доволі відкрито. Містична та окультна символіка готів часом дратувала релігійних консерваторів – за це субкультуру звинувачували в «сатанізмі», хоча для готів череп чи перевернутий хрест були більше естетикою, ніж релігійною позицією.

У Східній Європі готична субкультура виникла вже після падіння залізної завіси. В 90-х роках молодь великих міст (Москва, Варшава, Київ, Будапешт) захопилась західними гуртами на кшталт The Cure, Sisters of Mercy, Bauhaus. Поява в постсовєцькому просторі блідих парубків у чорному з помадою на устах шокувала консервативне оточення. Подібно до панків у 80-х, готи 90-х стали новими «страшними іншопланетянами» для обивателів. У Росії це дійшло до

маразму: 2008 року Державна дума РФ розглядала законопроєкт про «заборону емокультури», де під одну гребінку з «емо» записали і готів. Влада всерйоз вважала, що чорний одяг, чубок на пів обличчя, пірсинг і рожево-чорні смужки в одежі – «загроза моральності нації». Законопроєкт пропонував заборонити впускати підлітків, одягнутих як емо чи гот, до шкіл і держустанов. Російські чиновники називали готично-емо субкультуру «негативною ідеологією» – мовляв, вона пропагує депресію і суїцид. Цікаво, що в тій же промові вони поставили «емо» в один ряд зі скінхедами як небезпечні тенденції.

Молоді російські готи й емо відповіли протестами: влітку 2008 у кількох містах пройшли марші під гаслами «Як можна заборонити людям самовиражатися?». Чорне вбрання протестувальників і плакати «Убий у собі державу» красномовно свідчили: для цих підлітків їхній стиль – питання свободи особистості

В Україні готична сцена сформувалася у другій половині 1990-х. Молодь запозичувала образ: чорні пальто, макіяж, срібні прикраси (знак прапорця «смерті», інверсія хреста тощо). У консервативному середовищі готів звинувачували в депресії та пропаганді «окультизму», а священнослужителі називали їх «демонічними культами». Незважаючи на окремі зіткнення (на приклад, у Європі трагічні напади на підлітків-готів 2007), гоніння в Україні не були системними, а сама субкультура набула масовості у 2000-х. Це було протестом проти «буденності» пострадянського суспільства: готи демонстративно заглиблювалися у темну романтику смерті і андрогінний стиль, кидаючи виклик гендерним стереотипам і прагматизму оточення. Готична сцена в Україні була невеликою, але помітною у середовищі альтернативної музики. Наприклад, київський гурт Komu Vnyz (ств. 1988) грав «готичний рок», носив довгі темні плащі та тяжкий макіяж У Львові на поч. 90 х діяло кілька готичних вечірок у клубах, де ставили The Cure або Sisters of Mercy. За словами сучасників, українські «готи» перебігали зазвичай з «металів» і панків, використовуючи у зовнішності елементи кожної з цих субкультур – чорні балетки і мережива, нашивки із символікою у вигляді хрестів, також татуювання у вигляді демонічних і стародавніх українських символів (тризуб, солярні кола). Кількість середовища була невеликою, але воно виділялось як частина великої «відьмовської» тусовки (разом з ембрейсерами, кіберґотами тощо).

Готична субкультура, хоч і не мала єдиної політичної

платформі, через свій стиль артикулювала спротив.

Це був спротив деспотизму «нормальності», конвеєру маскультури, вузьким гендерним рамкам. Темні романтики з клубів та кладовищ нагадували суспільству, що існує простір поза його світлом – і цей простір теж має право на існування.

Металхеди: важкий метал як звук і вигляд свободи

Металхеди – прихильники важкої метал-музики – на перший погляд, були менше залучені в політику, ніж панки чи скінхеди. Їхня стихія – агресивна музика, а тексти пісень часто про фантазії, історію, особисті переживання. Однак естетика хеві-металу у 1980–90-х теж набула політичного виміру через протистояння з цензурою і суспільною мораллю. До того ж, у соцкраїнах метал-гуртом цікавилась молодь, яка шукала свободи від тоталітарної сірості – і їхні довгі патли та косухи ставали викликом системі. Типовий образ металхеда у 80-х: довге розпущене волосся (від хіпі металхеди перейняли культ довгого волосся – «просто тому що це непокора»), чорна або синя джинсова куртка (часто без рукавів, так звана «косуха» або жилетка) вся в нашивках улюблених гуртів і значках, футболка з логотипом метал-гурту (Iron Maiden, Metallica, Slayer – популярні «ікони» на одязі), вузькі джинси або шкіряні штани, браслети з шипами чи заклепками, масивні персні у вигляді черепів, патрони на поясах. Багато елементів цього стилю йдуть від піонерів жанру: гурт Judas Priest у кінці 1970-х запровадив моду на шкіряний байкерський імідж із шипами (фронтмен Роб Гелфорд приніс її зі світу БДСМ-клубів). Також важливим атрибутом стали довге волосся – символ дикої свободи, що контрастувало з короткими стрижками добропорядних громадян. Як згадують, у СРСР «міліція могла схопити й силоміць остричь довговолосого хлопця» – настільки дратували владу ці «неформали». У Східній Німеччині, СРСР, Чехословаччині до кінця 80-х довге волосся і джинси автоматично зараховували юнака до «неблагонадійних». Тому для радянських металхедів зовнішність була політичним маркером: своїм виглядом вони відкрито декларували симпатії до західної культури і непокору нормам «радянської людини». У підпільних колах таких фанів рок-музики називали «рокери» або «металісти». Їх таврували, як і панків, «паразитами». В одному радянському документальному

фотоальбомі 1980-х можна побачити підписи під фото: «група панків», «металіст», «хіппі» – усі як негативні приклади молоді, що «бере погане від Заходу». Але для самих цих хлопців і дівчат довге волосся, ланцюги та значок AC/DC на куртці були символами свободи. «Неформали» з СРСР бунтували проти застою всіма доступними засобами – навіть стилем зачіски.

У СРСР та пострадянських країнах металхеди 1980-х стали однією з наймасовіших «альтернатив» субкультур. Для радянської влади західний хеві-метал був «ідеологічною диверсією Заходу». Ще 1985 року альбом Iron Maiden потрапив до списку «ідеологічно небезпечних» через «насильство» і «окультизм» у текстах. Однак юнаки передавали касети із записами класиків хеві-металу (Judas Priest, Black Sabbath, Metallica) та збирали власні ансамблі такі як гурт «Крок» в Україні. Образ типової метал-фани 80-х – потертий «косуха» з нашивками, довге волосся та браслети – став викликом «культурі бідності» СРСР. Міліція перевіряла документи у молоді з «рок-видом» та конфісковувала магнітоли з касетами за звинуваченням у «спекуляції». При цьому «довгий волос» у ті часи не прирівнювався до злочину – металхедів карали переважно за порушення громадського порядку, а сам стиль сприймався радше як юнацька.

Після розпаду Радянського Союзу метал-звуки і стиль швидко інтегрувалися у повсякденність. 1991 року на московському стадіоні «Лужники» пройшов фестиваль Monsters of Rock з AC/DC та Metallica, символізуючи падіння «Залізної завіси» . У 1990-х в Україні та Росії з'явилися десятки нових метал-гуртів і великі рок-фестивалі (наприклад, «Таврійські ігри» з металсценами). Екстремальні напрямки (trash, black metal) зберігали бунтарський дух: деякі гурти (Lucifugum в Україні тощо) провокували показними антирелігійними перформансами. Офіційного переслідування металхедів вже не було (на відміну від панків у 80-х), оскільки держава відкрила музичний ринок і бої за свободу вираження перенеслись у формат дискусії про обмеження текстівfile-. Проте стилі металхедів і досі дають відчуття спільності і свободи: чорна шкіряна косуха, оздоблена індивідуальними нашивками, слугувала для молоді «прапором» спільної ідентичності, яку сприймає як опозицію до буденності.

Метал в Україні теж став способом самовираження для молоді 1990–2000-х. Уже наприкінці 80-х у Львові з'явилися фан-клуби Iron Maiden, у 1991 році вийшов перший український метал-афішашурнал "Madex". Одяг українських металхедів не

відрізнявся від західних: довге волосся або зачіски в стилі «мосхед», шкіряні й джинсові куртки з ланцюгами, мотошолом із триколором, черевики «берці» чи «козаки». Особливістю українського металу стали національні мотиви: на концертах можна побачити вишиванки, традиційні барабанні ритми. У багатьох фанзинах тих років (наприклад, журнал «Крок у свободу») публікували відгуки про альбоми зі згадками про козацтво, Богдана Хмельницького чи повстанські пісні. Влада здебільшого нехтувала металхедів— у порівнянні з панками чи хіпі, його сприймали як «легальний рабкор» (розвагу для робітників). Однак і тут були сутички: раз на кілька років у розганяли фестиваль метал-музики, здебільшого по тій причині що металхеди котрі прийшли на сейшен вважали, що він може бути останній на довгий час тому відривались по повній.

На Заході металхеди також стикнулися з політикою, хоча й дещо інакше. У 1980-і в США розгорнулася так звана «сатанинська паніка» – консервативна хвиля, що звинувачувала важкий рок і ігри на кшталт Dungeons & Dragons в моральному розкладанні молоді. Метал-зірок таврували як «посіпак диявола», а їхніх фанатів – як потенційних злочинців. Кульмінацією стало слухання в Сенаті США в 1985 році, ініційоване організацією «PMRC» (батьківський комітет на чолі з Типпер Гор). В розпалі рейганівської ери політики стверджували, що хеві-метал несе відповідальність за випадки самогубств і злочинності серед підлітків. Звісно, прямо стиль одягу не обговорювався, але на слуханнях сенатор в'їдливо питав вокаліста Twisted Sister Ді Снайдера, чи його фан-клуб «S.M.F.» (Sick Mother F***s) випадково не християнська організація – натяк на богохульність іміджу металюг (Ді Снайдер тоді виступав із пишним білявим волоссям, у рваних джинсах і майці з черепами, у повному «бойовому розфарбуванні»).**

Це було свідченням, що для істеблішменту метал-стиль = бунт і «асоціальність». Врешті, після цих слухань на альбоми з «непристойною» музикою почали клеїти наклейки Parental Advisory, і хоча репери постраждали більше, ніж металюги, випадок увійшов в історію як битва за свободу самовираження в музиці. Метал-артисти (Ді Снайдер, Френк Заппа, навіть кантрі-співак Джон Денвер) єдиним фронтом захищали свою спільноту перед Сенатом, заявляючи, що це культурна цензура. Умовно: якщо підліток у майці Metallica – це ще не привід вважати його загрозою. І хоча консерватори побачили на той час в хеві-металі лише «брудні слова і сатанинські

знаки», час довів їхню неправоту. Сьогодні наклейка Parental Advisory – скоріше почесний знак бунтівної музики. Метал-стиль та політика протесту перетиналися ще кількома способами. У текстах багатьох метал-гуртів звучала соціальна критика – від антивоєнних пісень Metallica чи Iron Maiden до антикапіталістичних гімнів німецького трэш-металу (той же Kreator). На концертах 80-х метал-фани скандували ці рядки, відчуваючи спільний дух спротиву. В СРСР влада теж боялася навіть непрямих натяків: показово, що в уже згаданому радянському списку заборонених гуртів 1985 року Black Sabbath і Iron Maiden були обізвані такими, що пропагують «насилля і релігійний окультизм», Nazareth – «містицизм», AC/DC – «неонацизм» (вочевидь, через назву альбому Highway to Hell). Це смішило самих музикантів (вони дізнались про це після «Холодної війни»), але добре демонструє: для тоталітарної влади сам жанр heavy metal був крамолою. У Польщі, щоб уникнути прямої заборони, в 80-х навіть існувала напівлегальна клубна сцена і фестивалі (той же Jarocin приймав і панк-, і метал-гурти). На таких заходах молодь вільно носила свій «хеві»-прикид, і це сприймалось як «острівець свободи». Одне з гасел часів перебудови було: «Рок за мир», проте сам факт масового зібрання довговолосих фанів уже був викликом режиму. До початку 1990-х важкий метал міцно увійшов у масову культуру. Цікаво, що і стиль металхедів почали використовувати індустрії: наприклад, у 1991 році журнал Vogue опублікував фотосесію моделей у стилі «глем-метал», а такі дизайнери, як Жан-Поль Готьє, включали елементи байкерських курток і шипів у свої колекції. Це, з одного боку, трохи знешкодило бунтівний дух метал-образу, але з іншого – підтвердило, що колишній символ маргіналів став впливовою естетикою. Гендерно метал-сцена була досить консервативною: переважно чоловічий рух, де жінки-фанатки зазвичай не кидали виклику гендерним нормам (на відміну від панк чи готес). Хоча, цікавий феномен 80-х – «глем-метал» на кшталт Mötley Crüe, де чоловіки-музиканти носили яскравий макіяж, довгі начесані зачіски і жіночий одяг (лосини, мережива). Вони робили це задля епатажу й сексуальної привабливості, і їхні фанати теж переймали такий стиль. У певному сенсі це підривало традиційні уявлення про маскулінність: металург з татуюванням дракона міг носити помаду – і це було окей в цій субкультурі. Але в цілому, за межами глему, метал-гурти того часу не дуже просували прогресивні погляди

на гендер (винятки – хіба що Doro Пеш, жінка-фронтвумен, яка утверджувала право жінки бути лідером метал-гурту). Отже, «металісти» також внесли свою лепту в політичний ландшафт. Їхній вклад – боротьба за свободу творчості і самовираження. Там, де панки кричали гасла, металхеди воліли кричати тексти пісень і махати патлатими головами. Але суспільний ефект був помітний: молодь вчилася не боятися бути собою, навіть якщо твоє захоплення – «неформат».

No posers! – популярний девіз метал-сцени, що заклика бути справжнім. І дійсно, справжні металхеди 80–90-х, одягнувши шкірянку з нашивкою Metallica, несли негласне послання системі: «Ми віримо в свободу так само, як віримо в наш рок». Їхній стиль став частиною глобального контркультурного фронту – поруч із панками, готами та іншими.

Грандж: фланелева сорочка протесту і нігілізму

На початку 1990-х нова хвиля альтернативної молоді – грандж (grunge) – показала, що бунтівним може бути навіть недбалий, антистильний вигляд. Грандж народився в сірому дощовому Сіетлі (США) і швидко поширився світом, приносячи естетику «відмови від моди». Основні риси стилю грандж: недорогий, потертий одяг з секонд-хенду, багатошаровість, фланелеві картаті сорочки, розтягнуті светри, рвані або потерті джинси, важкі черевики чи кеди, мінімум макіяжу або його відсутність (для дівчат), неохайне довге волосся або навпаки – скуйовджене коротке, іноді пофарбоване у дивні кольори пасмо. Грандж з'явився як протест проти гламуру та комерційності 80-х років. Якщо поп-зірки 80-х демонстрували багатство і блиск, то молодь 90-х одягалася так, ніби їй байдужі гроші і соціальний статус. Це була естетика апатії та «пофігізму» – певна політична заява покоління Х, яке розчарувалося в обіцянках попередників. Найвідоміший представник гранджу – гурт Nirvana і його лідер Курт Кобейн – став неформальним речником цього стилю життя. Кобейн виходив на сцену в поношених картатих сорочках, жіночих сукенках з секонд-хенду або бабусиних кофтах, з триденним лицевим волоссям і скуйовдженим білявим волоссям. Його образ кричав: «Мені діло нема до ваших правил краси». Проте Кобейн зробив більше: він використовував свій стиль як соціальний протест проти сексизму і гомофобії. В знаменитому виступі на фестивалі в Ріо-де-Жанейро (1993)

Кобейн з'явився на сцені у жіночій сукні після того, як почув гомофобні вигуки в натовпі. Він часто навмисне вдягав сукні чи спідниці під час концертів Nirvana, заявляючи: «Ношу сукню, бо можу бути таким жіночним, як захочу», це його удар по токсичній маскулінності рок-сцени. У інтерв'ю LA Times Кобейн пояснював, що «вдягання сукні – це протест проти гомофобії і сексизму». Він також фарбував нігті, носив футболки з написами на підтримку геїв (на одному шоу вийшов у саморобній майці «God is gay» – «Бог є гей»). Тобто гендерна гра в його стилі мала чітке послання: не важливо, хто ти – чоловік чи жінка, ти можеш одягатися вільно; і ненависть до ЛГБТ – це тупо. Кобейн був виразним союзником феміністичних та ЛГБТ-рухів у рок-музиці. Фактично, у консервативній Америці початку 90-х рокер у сукні, який цілується на сцені зі своїм бас-гітаристом (а Nirvana й таке робила як тролінг), – це вже політичний акт. Гранджова мода загалом підривала основу фешн-індустрії: ідею, що треба виглядати дорого і бездоганно. Марк Джейкобс, дизайнер, який в 1992 році показав колекцію одягу у стилі гранж (фланелеві сорочки, квітчасті сукні з армійськими чоботами), викликав шок у індустрії моди і… був звільнений з роботи за цю «єресь». Однак згодом гранж вплинув навіть на високу моду – це показує, що контркультура перемагала. Але на зорі феномену гранж символізував бунт молоді проти споживацького снобізму. Ідеологічно гранж не висував прямих гасел, але відображав настрої початку 90-х: розчарування, песимізм щодо майбутнього, протест проти «пластикового» світу. Гімном стала пісня Nirvana «Smells Like Teen Spirit» – її назва саркастично грає з ідеєю «підліткової революції». Мовляв, дух бунту витає, але самі бунтівники апатичні («Here we are now, entertain us» – «Ну ось ми тут, розважте нас»). Це нігілістичне ставлення було теж політичним: воно заперечувало авторитети, проголошувало недовіру до влади і ЗМІ. Коли Нірвану запитували, за кого вони в політиці – Кобейн відповідав щось на кшталт «усі погані». Це аполітичність як форма політичної позиції – недарма покоління Х називали «генерацією ніщо». Але з цього «ніщо» проросли й позитивні зерна: гранж підтримав феміністичний рух riot grrrl (Кобейн дружив з Кетлін Ханною, пропагував жіночі гурти на концертах). Багато фанатів гранджу стали активістами DIY-культури, створювали фензини, організовували благодійні концерти. Сама Nirvana грала на концерті на підтримку прав геїв в Орегоні 1992 рокуе, виступала проти анти-ЛГБТ закону, показуючи, що рокери не мусять бути реакціонерами.

Отже, хоча гранж рух був розслабленим і депресивним назовні, він ніс у собі ліберальні та антиавторитарні ідеї.

В Східній Європі 90-х гранж теж знайшов відгук. Після падіння СРСР до молоді хлинули касети з Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden. Багато підлітків відчули спорідненість з тематикою відчуження і гніву, які лунали в цих піснях, адже 90-ті в постсоціалістичних країнах – час хаосу, бідності і втрати орієнтирів. Тож з'явилися і локальні гранж-гурти (напр. російський Мумий Тролль ранніх років явно мав гранджеві нотки, український Едем Плюс). Зовнішньо східноєвропейські гранджери теж переймали моду: дешеві светри, драні штани, недбалість. Це було зручно – адже мало хто міг дозволити собі щось дороге, а тут «бідність стала чеснотою». Таким чином, у наших краях гранж-стиль не спровокував скандалів чи заборон (владі було вже не до того), але вплинув на ставлення до споживацтва. Показово, що в кінці 90-х – нульових роках, коли економіка підросла, чимало колишніх гранджерів стали бізнесменами і відкинули «лохматий» стиль. Але на той момент вони вже встигли засвоїти урок: цінність людини – не в брендовому костюмі.

Після 1991-го ґранж у нас став феноменом молодіжної моди, а не субкультури. Спочатку це була реакція на «оллд-скульні» уніформи попередників: юнаки й дівчата почали купувати брудні вінтажні сорочки, футболки із Міжнародного рок-фестивалю чи з Nirvana, грубі штани і звичне «спортивно-туристичне» взуття. Наприклад, у Києві 1992 року модно було ходити в регланах «Seattle Sound» і «Bleach», а хлопці носили шотландки поверх спортивних штанів. Локації – університетські подвір'я, дешёвий рок-магазин на метро «Чернігівська» та «сквот» у непридатному підвал-барі, де ставили касети Born in the USA і Pearl Jam. Політичного навантаження ґранж в Україні майже не мав; він вважався «мистецтвом ні про що», частиною глобального стріму, і тому більшості дорослих був «байдуже». Єдиний відомий лозунг — «All Apologies!» на іржаво-червоному фоні, який час від часу малювали на стінах підлітки: відсилання до пісні Nirvana, іронічний, але не політичний.

Гранж був своєрідним «репортажем з околиці суспільства», показавши життя провінційної чи низової молоді, яке доти ігнорували. Гранджери висміяли ідею успіху, відмовились грати за правилами yuppies 80-х. Їхні фланелеві сорочки і стоптані кеди стали прапором опору

культові грошей і гламуру. А коли найбільша зірка гранджу, Кобейн, трагічно пішов з життя у 1994 році, його смерть сама стала символічною: деякі назвали це «смертю цілого покоління». Але насправді ідеї, закладені в грандж, – щирість, рівноправність, неприйняття догм – пережили його. У підсумку грандж довів, що навіть мовчазний протест у потертій сорочці може сколихнути світ: мода ніколи не буде вже чисто поверхневою справою після уроків, які дала ця субкультура.

Рейвери: свобода танцю і конфлікт з державою

У кінці 1980-х – на початку 1990-х новим потужним субкультурним рухом став рейв – масові нелегальні вечірки під відкритим небом з електронною музикою. Зародившись у Великій Британії («друге літо кохання», 1988), рейвери пропагували «утопію єдності» через спільний танець. Їхній стиль: кислотно-яскравий одяг, маски, флуоресцентні аксесуари й безтурботний карнавальний дух, ніби кажучи: «життя – це свято». Музика та ритм затоплювали простір, а молодь порушувала комендантську годину й дозволи на зібрання, але робила це мирно, «просто щоб танцювати до ранку». Консервативна влада Британії ідеологічно відреагувала на рейви. Після величезного фестивалю Castlemorton (1992, ~40 000 учасників) парламент ухвалив Criminal Justice and Public Order Act (1994), вперше в історії криміналізувавши конкретний музичний жанр – «гучну музику з повторюваними ритмами» на незареєстрованих зібраннях. Рейвери відповіли масовими протестами: тисячі DJ та відвідувачів пройшли маршами під гаслом «Freedom to Party!» («Свободу вечіркам!»), висловлюючи невдоволення «драконівським» указом. Зрештою, рейв-культура у Великій Британії підійшла до кордонів закону: спецслужби отримали повноваження розганяти підозрілі звукові системи та штрафувати «організаторів» рейвів. Частина британських рейверів втекла в підпілля або на континент (де обмежень було менше), а інша легалізувалась у клубних форматах. На пострадянському просторі рейв виник уже в 1990-х, коли після перебудови закордонна музика й культура відкрились молоді.

Найвідомішим українським ярмарком рейверів став фестиваль KaZantip, що починався на Арабатській Стрілці у Криму і збирав під відкритим небом тисячі фанів техно до 2014 року. Цей проєкт поєднував святковий «dance culture» з духом

свободи і контрабасовою музикою. Влада пострадянських країн, починаючи з Білорусі, на початку 2000-х загалом не оголосила війни рейверам, оскільки цензура й примус уже були орієнтовані на політично помітніші загрози.

Проте дехто сприймав рейв як «чужу культуру» – наприклад, на Росії Держдума раніше намагалася заборонити «емо-готичні вечірки» під гаслом захисту моралі (без широкої підтримки).

ВУкраїні рейвери переважно обрали клубну або фестингову модель, м'яко «легітимувавшись» (ди-джей-батли, платні заходи).

Емо: від внутрішнього світу до моральної паніки

Субкультура емо походить із американської хардкор-сцени 1990-х, та перейшла у мейнстримні рок-формати 2000-х. Її учасники («емо-кіди») носили вузькі джинси, охайний але емоційний одяг (строгі сорочки чи футболки з принтами), і характерні «чубчики» на очах. Поки сама мода емо мала переважно «психологічний» (сентиментальний) характер, у середині 2000-х російська влада оголосила новий «молодіжний виклик». У 2008 році Держдума визнала емо й готів «небезпечними тенденціями» – нібито «загрозою моральності нації». Було підготовлено законопроєкт, який забороняв учням приходити до шкіл одягненими «в стилі емо або гот». Як писали в Guardian і NME, чиновники заявляли, що «емо-культура пропагує депресію і самогубства» серед підлітків.

Ця ініціатива спричинила ефект бумерангу. Російська молодь-емо відреагувала протестами: у кількох містах відбулись походи з плакатами «Абрікосовий прапор не забороняється!» чи навіть «Вбий у собі державу». У Красноярську під час мітингу учасники скандували: «Totalitarian state encourages stupidity!». Відомі представники емо-сцени (наприклад, фронтмен гурту МАІО Дмитро Гілєвич) висловилися за право «виражати психологічні емоції» і закликали владу не «душити душі» підлітків. У підсумку закон не був ухвалений, але режим продовжив придивлятися до «екстравагантних» субкультур: у багатьох школах та ВНЗ намагались неофіційно стримувати екзотичний одяг, а правоохоронці розглядали анархічні й антифашистські угруповання як потенційну загрозу.

В Україні емо-субкультура також мала певну

присутність у 2000-х. Молодь збиралася на «Емо-хвилі» та в підземних клубах Києва. Інтернет-форум Emok-ids був популярним місцем спілкування українських емо.

Крім того, в Україні виникло протилежне явище – антиемо-форуми і гумористичні кліпи (наприклад, гурту «Ёптить!»), що висміювали емо-образи. Проте на відміну від Росії, жодних офіційних заборон чи переслідувань не було (СБУ ніколи не оголошувала «вуличні операції» проти емо). Ставлення суспільства до емо радше розмежовувалося: одні вбачали в них депресивність і «ненормальність», інші – просто нонконформізм.

Стиль як соціальний барометр

Історії цих субкультур – панків, готів, скінхедів, металхедів і гранджерів – наочно доводять: молодіжна мода – це не дрібниця, а відображення глибших соціальних процесів. Кожне шпилька на шкірянці, кожен шип на браслеті чи колір пасма волосся могли бути зарядами повстання. У 1980-х – 2010-х роках стиль став мовою, якою молодь говорила про свободу, гнів, надію чи відчай. В різних куточках світу влада і суспільство реагували на цю мову по-різному: десь намагалися заборонити (як Москва воювала з емо і готами), десь клеймили в медіа, десь інтегрували в поп-культуру. Але основний зміст лишався: субкультурний стиль – це маніфест ідентичності і переконань. Коли ми бачимо архівні фото: от панки на фестивалі Jarocin – юрба кольорових ірокезів і шкіряних курток, що розмахують кулаками під «Система стягується»; або готи у 90-х – мовчазні фігури в чорному на тлі сірого міського пейзажу; чи британоголові хлопці в бомберах, що шикуються під прапором (чи то свастика, чи то антифа) – ми читаємо ці образи, як візуальні маніфести епохи. Часто стиль молоді випереджав офіційний політичний дискурс. Наприклад, панки кричали про безробіття і порожнечу майбутнього своїм виглядом – і лише за кілька років політики почали говорити про «втрачене покоління» молодих безробітних. Готи говорили про відчуження і духовний вакуум – і через деякий час це стало темою соціологів. Скінхеди демонстрували зростання радикалізму та ксенофобії – і це була тривожна ознака, яку влада часто спочатку ігнорувала (або використовувала, як у деяких пострадянських державах). Металхеди відстоювали свободу творчості ще до того, як суди винесли рішення про цензуру музики. Грандж показав втомленість покоління задовго до економічних криз, що підтвердили цю втому.

Кожна з описаних субкультур має своїх героїв і антигероїв, свої легенди. Але всіх їх об'єднує те, що тіло і одяг стали для них прапором ідеї. Це може бути ідея анархії, як у панків, чи право на меланхолію, як у готів, чи гордість за клас, як у скінхедів, чи індивідуальна свобода, як у металхедів, чи щирість проти показухи, як у грандж. Молодь зробила видиме те, що часто приховане: політика – не лише в парламентах, вона на наших вулицях, у наших образах. Іноді простий напис на куртці чи нашивка можуть сказати більше про суспільство, ніж передовиці газет. «Нема влади, окрім власної», – писало на банері гурту Crass на сцені. Ця фраза добре резюмує дух субкультурного протесту. Бо коли юнак чи дівчина беруть владу над власним тілом і образом, вони роблять перший крок до того, щоб взяти владу і над своїм життям, а отже – змінити світ.

ТАК ШКОДА, ЩО МИ НЕ ЗІГРАЛІ НАШ НОВИЙ СИНГЛ
ЯК НЕ ЗІГРАЛІ? Я Ж ЙОГО СЛІВАВ ОСТАННІМ!
ДИВНО.., Я ЙОГО ГРАВ ПЕРШИМ НОМЕРОМ!